

Problem som lösning

en fallstudie i bildspråket i dokumentärfilmen *Hemmet*

Jenna Runeberg

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Film och television
Identifikationsnummer:	16708
Författare:	Jenna Runeberg
Arbetets namn:	Problem som lösning - En fallstudie av bilspråket i dokumentärfilmen Hemmet
Handledare (Arcada):	Fred Nordtröm
<p>Problem som lösning, en fallstudie av bilspråket i dokumentärfilmen <i>Hemmet</i>, beskriver den problemlösningsprocess som uppstod under förproduktionen av dokumentärfilmen <i>Hemmet</i> och redogör för vad denna process resulterade i. Arbetet utreder också frågor kring hur man porträtterar förfluten tid i film. Den teori kring representationsmodus och rekonstruktioner i film som presenteras och sedan tillämpas på problemlösningsprocessen i dokumentärfilmen <i>Hemmet</i> baserar sig främst på Bill Nichols bok <i>Introduction to Documentary</i> och Pelle Snickars och Cecilia Trenters bok <i>Det förflutna som film och vice versa</i>. De modeller som behandlar problem och problemlösning har Jan Rollofs bok <i>Kreativ & effektiv problemlösning</i> och Bengt Renanders <i>Kreativitet för livet: lär dig använda dina problem-de är nyckeln till din kreativitet och till dig själv</i> som grund. Syftet med arbetet är att påvisa hur problem i förproduktionen kan påverka filmens representationsmodus och på så sätt förändra hela filmens helhetsintryck. Jag vill också synliggöra hur olika modus tar fram vissa element i dokumentärfilm medan den osynliggör andra. Målet är att uppmuntra till kreativt tänkande och till att se problem som början på en kreativ process där slutresultatet blir bättre än innan. Dokumentärfilmen <i>Hemmet</i> handlar om ett barnhem som var aktivt under 1950-70 talet på Åland. Föreståndarna på barnhemmet idkade misshandel och vanvård på de barn som bodde där medan omgivningen tyst iakttog och idag kräver barnen, som numera är vuxna, upprättelse. Jag som fotograf planerade tillsammans med regissörerna Frida Ulfsson och Sara Östman ett bilspråk som huvudsakligen kretsade kring den byggnad där Barnhemmet drivit sin verksamhet. Under förproduktionen framtogs vi all tillgång till byggnaden vilket var den mest relevanta inspelningsplatsen för vårt bilspråk. Vi framtogs tillgång på grund av att de nuvarande ägarna inte ville bli förknippade med den historia som utspelats där. Detta resulterade i att den preliminära bildplan som grundade sig i observerande och förklarande representationsmodus omöjliggjordes. I och med detta uppstod problem kring tid och rum och för att hitta en lösning krävdes både kreativitet och handling. Genom att komma till botten med det verkliga problemet förändrades förhållningssättet till filmens subjekt och den nya bildplanen tog sig uttryck i poetiskt och performativt representationsmodus. Resultatet av mitt arbete visar att man genom att byta representationsmodus kan lösa problem som uppstått under produktionens gång. Detta gör också att filmens slutresultat blir ett annat än det först planerade och det kan också bli betydligt bättre än man först tänkt.</p>	
Nyckelord:	dokumentärfilm, representationsmodus, rekonstruktion, bilspråk, problemlösning
Sidantal:	38
Språk:	svenska
Datum för godkännande:	1.6.2018

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	film and television
Identification number:	16708
Author:	Jenna Runeberg
Title:	Problem as a solution
Supervisor (Arcada):	Fred Nordström
<p>Abstract:</p> <p>Problem as a solution, a case study of the imagery in the documentary film <i>Hemmet</i>, describes the problem solving process that occurred in the preproduction and explains what this process resulted in. The thesis also answers questions about how to portray the past in film. The theory on modes of representation and reconstructions in film that are presented and then applied on the problem solving process in the documentary <i>Hemmet</i> are primarily based on Bill Nichols <i>Introduction to documentary</i> and Pelle Snickars and Cecilia Trenters <i>Förfluten tid I film och vice versa</i>. The theory on problem and problem solving are based on Jan Rollofs <i>Kreativ & effektiv problemlösning</i> och Bengt Renanders <i>Kreativitet för livet</i>. The purpose of the thesis is to show how problems in the preproduction affects the documentaries mode of representation and thus change the overall impression of the film. The goal is to encourage creative thinking and to see problems as a beginning of a creative process where the end result are better than the one first thought of. The documentary <i>Hemmet</i> is about an orphanage that was active in the 1950s-70s on the Åland islands. The children who lived at the orphanage was abused and neglected and even though everyone knew what was going on no one said a thing. I as the photographer, together with the directors Frida Ulfsson and Sara Östman, planned an imagery that mainly focused on the orphanages building. During preproduction we were forbidden access to the building which was the most important recording site because the new owners did not want to be associated with the buildings history.</p> <p>As a result, the imagery based on observational and explanatory representation mode was impossible. By getting to the bottom of the real problem, the approach towards the subject changed and a new imagery took place and was expressed in poetic and performative representation mode. The result of my work shows that changing the mode of representation can solve problems that occur during production. This will also change the end result of the film and the result will differ from the one planned.</p>	
Keywords:	documentary film, modes of representation, imagery, problem solving, reconstruction
Number of pages:	38

INNEHÅLL / CONTENTS

1	INLEDNING.....	7
1.1	Bakgrund.....	7
1.2	Syfte och målsättning.....	8
1.3	Teori och metod.....	8
1.4	Avgränsning och frågeställning.....	9
2	OLIKA TYPER AV DOKUMENTÄRFILM.....	9
2.1	Poetiskt modus.....	10
2.3	Förklarande modus.....	11
2.3	Observerande modus.....	12
2.4	Deltagande modus.....	13
2.5	Reflexivt modus.....	13
2.6	Performativt modus.....	14
3	SKAPA BILDSPRÅK I DOKUMENTÄRFILM.....	15
4	ÅTERSKAPE DET FÖRFLUTAN I DOKUMENTÄRFILM.....	16
5	VAD ÄR ETT PROBLEM?.....	18
5.1	Problemlösning.....	19
6	DOKUMENTÄRFILMEN HEMMET.....	22
6.1	Ämne och utgångspunkt.....	22
6.1.1	<i>Synopsis, målgrupp och tema.....</i>	<i>23</i>
6.1.2	<i>Preliminär bildplan.....</i>	<i>23</i>
6.2	Problem och definition.....	25
6.3	Idé och lösning.....	27
6.4	Genomförande och den nya bildplanen.....	28
7	Sammanfattning och resultat.....	33
	KÄLLOR.....	35
	BILAGOR.....	36

Figurer

Figur 1. Film ur Samsara (John Fricke, 2011), typexempel på poetiskt modus.....	11
Figur 2. Bild ur filmen March of the Penguins (Luc Jaquet, 2005), typexempel på förklarande modus.....	11
Figur 3. Bild ur Salesman (Alber och David Maysles, och Charlotte Zwerin, 1969), typexempel på observerande modus.....	12
Figur 4. Pärbild på dokumentärserien Louis Theroux Wierd Weekends, typexempel på deltagande modus.....	13
Figur 5. Pärbild på filmen Stories We Tell, typexempel på reflexivt modus.....	14
Figur 6. Bild ur Paris is burning (Jenny Livingstone, 1991), typexempel på performativt modus.....	14
Figur 7. Intervjubild, exempel på de sanna bilderna. Hemmet, 2015.....	29
Figur 8. Arkivbild på Stiftelsen Hemmet, exempel på de sanna bilderna, Hemmet 2015.....	29
Figur 9. Abstrakta miljöbilder representerar tid och rum, Hemmet 2015.....	30
Figur 10. Iscensatta bilder på lekande barn representerar den förlorade barndomen. Hemmet, 2015.....	31
Figur 11. Iscensatta bryggbilder representerar nutid, framtid och upprättelse, Hemmet 2015.....	32

Tabeller

Tabell 1. Bildspråket i dokumentärfilmers olika modus.....	15
Tabell 2. Stadier och typer av problemlösning, Renander (2012).....	20
Tabell 3. Preliminärt bildspråk enligt representationsmodus i dokumentärfilmen <i>Hemmet</i>	24
Tabell 4. Nytt bildspråk enligt representationsmodus i dokumentärfilmen <i>Hemmet</i>	28

FÖRORD

Dokumentärfilm har inte alltid intresserat mig. Genren har känts tråkig, torr och trög. Då jag för ett antal år sedan började studera medieteknik på en folkhögskola där just dokumentärfilm var ett centralt innehåll var jag säker på att jag hade en rad långa utdragna föreläsningar om dokumentärfilmshistoria framför mig. Det hade jag också, men istället för att vara tråkiga och utdragna var de intressanta och spännande. Jag insåg plötsligt dokumentärfilmens mångfald och att min reserverade inställning till genren berodde på okunskap och helt enkel det faktum att jag sett dokumentärfilmer vars innehåll inte intresserat mig.

När jag började studera film på Arcada växte mitt intresse för dokumentärfilm men det var dock inte det enda som växte. En stress och en press om att prestera växte sig också stark under början av min stuideperiod. Filmproduktionerna vi gjorde i skolan var inte bara glädjefyllda perioder utan också perioder fyllda av ångest och stress. Jag insåg då att jag var tvungen att ändra tankesätt och sluta se problem som hinder och istället använda min kreativitet för att hitta lösningar efter bästa förmåga. Detta är ingen lätt sak att förverkliga och verkligen ingenting jag bemästrar idag men tankesättet hjälper mig att hålla lugnet då pressen gör sig påmind och hindrar mig från att ta ut förluster i förväg.

I mitt arbete har jag gått på djupet av problemlösning och dess påverkan på dokumentärfilmens slutresultat. En insikt jag fått genom mitt arbete är att verkligheten i allra högsta grad är subjektiv och att återge en objektiv bild av en händelse är så gott som omöjligt. Vems historia är egentligen den rätta? Är någons upplevelse mera äkta än någon annans? Det är den subjektiva upplevelsen som gör en dokumentärfilm intressant och det är det personliga i en dokumentärfilm som berör.

Stockholm 3.4 2018

Jenna Runeberg

1 INLEDNING

All film är en form av dokumentär. Till och med fiktion ger tittare information om hur det samhälle filmen är skapad i ser ut under tiden filmen gjordes. Den här typen av dokumentärt filmande kallas för önske-uppfyllelse. Den andra typen av dokumentärt berättande i film, som jag skall behandla i denna avhandling, kallas för social representerad dokumentärfilm, alltså icke-fiktiv film (*Bill Nichols, Introduktion to Documentary*).

Historien i en icke-fiktiv dokumentärfilm kan återberättas på olika sätt. Den kan ske framför tittarens ögon, återberättas av personer som upplevt den eller beskrivas av experter inom området. Alla olika typer av dokumentärfilm kräver olika typer av bildspråk för att på bästa sätt återge historien. Hur bildspråket kommer till kan bero på en rad olika faktorer, en del som filmskaparen kan påverka andra där hen inte kan det. Bildspråket i Dokumentärfilmen "Hemmet" uppkom på grund av faktorer, eller problem, jag som fotograf inte kunde påverka, men genom vilka jag fick möjlighet att tänka kreativt och komma upp med ett alternativ till det mest självklara bildspråket. Denna avhandling kommer behandla vad dessa problem resulterade i.

1.1 Bakgrund

Dokumentärfilmen "Hemmet" handlar om barnhemmet Stiftelsen Hemmet på Åland som var aktivt under 60-70 talet. Föreståndarna på barnhemmet utövade våld och misshandel på barnen medan samhället höll tyst och fungerade som passiva åskådare. Filmen registrerades av Frida Ulfsson och jag fungerade som fotograf.

Då man gör dokumentärfilm finns det nästan alltid vissa inspelningsplatser som är viktiga för att på bästa sätt förmedla sin berättelse, vissa nyckelplatser som är väsentliga att ha med i sin film för att återskapa en historia. När vi gjorde dokumentärfilmen *Hemmet* var huset där barnhemmet drev sin verksamhet den mest relevanta inspelningssplatsen för att återge det som hänt. Under förproduktionen möttes vi ganska fort av ett problem. Vi hade ingen tillgång till det före detta barnhemmet då nuvarande ägare inte ville bli associerade med vad som hänt där tidigare. Detta gjorde att regissören fick skriva om sitt manus och jag som fotograf fick bygga upp ett helt nytt bildspråk som tog denna problematik i beaktande.

Jag personligen tycker om att hitta alternativa bildspråk och dokumentärfilmen "Hemmet" gav mig fria händer att experimentera med bilder för att skapa känslor vilket var roligt men även en väldigt stor utmaning. Tillsammans med regissören kom vi fram till ett bildspråk som vi båda var nöjda med.

1.2 Syfte och målsättning

Syftet med mitt arbete är att påvisa hur problemlösning påverkar filmens representationsmodus och på så sätt förändrar hela filmens helhetintryck. Genom att lösa ett problem som uppkommer i förproduktionen är man tvungen att ändra förhållningssätt och på så sätt också byta representationsmodus. Filmen blir då något helt annat än vad det från början var tänkt och man skapar istället något nytt som en lösning på problemet. Jag vill också tydliggöra för hur man närmar sig ett subjekt i de olika subgenrerna och hur man använder de olika representationsmodusen för att skapa ett bildspråk.

Mitt mål är att påvisa hur problem i förproduktion och under inspelning ofta leder till en kreativ process som resulterar i intressanta och ofta bättre lösningar än det första, självklara valet. Genom mitt arbete vill jag uppmuntra till ett kreativt tänkande där man väljer en annan väg och på så sätt skapa ett mer komplext bildspråk.

1.3 Teori och metod

I den här avhandlingen kommer jag presentera relevant teori kring dokumentärfilm och bildspråk beskriva olika subgenrer. Jag kommer ta upp olika representationsmodus, tillämpa dessa till genretypiskt bildspråk och sammanställa dem i en överskådlig tabell. Den filmteori jag presenterar baserar sig främst på Bill Nichols bok *Introduction to Documentary* och Pelle Snickars och Cecilia Trenters bok *Det förflutna som film och vice versa*.

Jag kommer också ta upp begreppen problem och problemlösning genom att redogöra för olika teorier kring dessa ämnen och lista de tre viktigaste stegen i en problemlösningsprocess. Som huvudsaklig litteratur kommer jag att använda mig av de modeller Jan Rollof presenterar i sin bok *Kreativ & effektiv problemlösning* och Bengt Renanders

analyser i sin bok *Kreativitet för livet* som jag sedan tillämpar på min egen problemlösningsprocess i förproduktionen och inspelningen av dokumentärfilmen *Hemmet*. Genom en fallstudie av dokumentärfilmen *Hemmet* vill jag tillämpa de teorier och modeller jag presenterat i teoridelen på min egen problemlösning och redogöra för hur jag kom upp med bildspråket till filmen. Jag kommer kartlägga min ursprungliga bildplan och redogöra för vilket modus den tillhörde samt hur planen ändrades och dess modus skiftade då vi stötte på problem i förproduktionen. Som material använder jag mig av, tillsammans med litteraturen, den slutgiltiga filmen *Hemmet*, dokumentärfilmens treatment, anteckningar och upplevelser från förproduktionen och inspelningen.

1.4 Avgränsing och Frågeställning

Jag avgränsar mitt arbete genom att fokusera på de teorier kring dokumentärfilm och problemlösning som jag själv tillämpat i dokumentärfilmen *Hemmet*. Genom att använda mig av Nichols dokumentärfilmsuppdelning kommer jag ta upp olika sätt på vilka man närmar sig ett tema och skapar ett bildspråk. Nichols olika modus tillsammans med de problemlösningsmodeller som presenteras av Rollof och Renander, samt mina erfarenheter under förproduktionen och inspelningen av dokumentärfilmen *Hemmet* kommer huvudsakligen besvara följande fråga:

"Hur påverkar yttre problem dokumentärfilmens modus?"

Övriga frågor som jag också kommer besvara är:

"Hur bilsätter man en dokumentärfilm utan tillgång till relevant inspelningsplats?"

"Hur återger man en förgången historia med bilder?"

"Kan man genom problem uppnå ett bättre resultat?"

2 OLIKA TYPER AV DOKUMENTÄRFILM

Samma ämne, till och med samma historia, kan i film presenteras på helt olika sätt. Enligt Sheila Curran Bernand (s. 89, 2016) kan man ge samma historia åt en grupp filmskapare och resultatet blir lika många olika dokumentärfilmer som filmskapare. Skillnaderna lig-

ger i hur man förhåller sig till ämnet. Skall filmen vara en 10 minuter lång minidokumentär eller 10 timmars serie? Skall filmen innehålla iscensättningar, observationer, en berättarröst eller arkivmaterial? Skall filmen produceras under en kort intensiv period eller under en lång påkostad inspelningsperiod. Curran Bernand menar också att man bör välja sitt förhållningssätt så fort man fått ett ämne. Hur skall man till exempel återge en historia som skett innan fototekniken uppfunnits? Ju längre fram i förproduktionen man kommer och nya pusselbitar faller på plats klargörs förhållningssättet mer och mer men det är bra att ändå så fort som möjligt sätta en utgångspunkt. Problem och begränsningar påverkar utgångspunkten och med det även förhållningssättet.

Genom att välja förhållningssätt har man som filmskapare lättare att fokusera och närma sig filmens subjekt. Man väljer en linje man går efter då man presenterar sin berättelse. Bill Nichols presenterar i sitt verk *Introduction to documentary* (s.99, 2001) sex olika representations modus som fungerar som subgenrer inom dokumentärfilm; Poetisk, förklarande, deltagande, observerande, reflexiv och performativ. De olika subgenrernas förhållningssätt skiljer sig från varandra och närmar sig filmens ämne och subjekt på olika sätt. Nu följer en sammanfattning av Nichols sex olika modus som beskrivs i den ovannämnda boken.

2.1 Poetiskt modus

Den poetiska dokumentärfilmen uppkom i samband med modernismen som ett sätt att porträttera verkligheten i en serie fragment, subjektiva intryck och osammanhängande handlingar. Den poetiska dokumentärfilmen har ett konstnärligt uttryck där ofta tid och rum suddas ut. Det visuella är av större vikt än ren information. Detta sätt att uttrycka sig på var en följd av industrialiseringen och en effekt av första världskriget.

Poetisk modus är en subjektiv syn på filmens innehåll där man förmedlar en känsla genom fragmentering och uteslutande av viss information. Känsla, ton och stämning har en central roll i poetisk dokumentärfilm och begreppet avant-garde förknippas ofta med genren. Genretypisk dokumentärfilm är John Frickes *Samsara* från 2011.



Figur 1. Bild ur Samsara (John Fricke, 2011), typexempel på poetiskt modus

2.2 Förklarande modus

Den här genren är den mer klassiska formen av dokumentärfilm där retoriken har den centrala rollen och bilderna fungerar som stöd. Den förklarande dokumentärfilmen vill, till skillnad från den poetiska, porträttera verkligheten på ett mer retoriskt och argumenterande sätt och riktar sig direkt till tittaren. Den har ofta en allvetande berättarröst, text eller titlar och innehållet framställs som den enda verkligheten. Den förklarande dokumentärfilmen är objektiv och har en klar början, mitten och slut. *March of the Penguins* från 2005 av Luc Jaquet är en typisk förklarande dokumentärfilm.



Figur 2. Bild ur filmen March of the Penguin (Luc Jaquet, 2005), typexempel på förklarande modus

2.3 Observerande modus

Både poetisk och förklarande dokumentärfilm vill förmedla ett visst budskap med hjälp av det råmaterial man filmat. Man vill skapa ett mönster som stöder historien. Den observerande dokumentärfilmen vill däremot skapa historien under tiden kameran rullar. Både kameran och ljudupptagningen skall röra sig fritt genom scenerna och filma det som händer samtidigt som det händer. Ingenting skall vara iscensatt eller arrangerat och den kontroll som både den poetiska och förklarande dokumentärfilmen har uteblir och en spontan upplevelse tar plats. Den här typen av dokumentärfilm uppkom efter andra världskriget och kulminerade under 60-talet då utrustningen blev mindre och mer lätthanterlig. Genren uppkom också som en motreaktion till den förklarande dokumentärfilmen där man ansåg filmskaparens roll vara för stor och tyckte det vara någonting man bör ta avstånd från. Salesman av Alber och David Maysles och Charlotte Zwerin från 1969 är genretypisk för den observerande dokumentärfilmen.



Figur 3. Bild ur Salesman (Alber och David Maysles, och Charlotte Zwerin, 1969), typexempel på observerande modus

2.4 Deltagande modus

Den deltagande dokumentärfilmen porträtterar verkligheten genom en deltagande och medverkande filmskapare. Genren liknar vid antropologi där antropologen interagerar med, och lever som forskningsobjektet. Filmskaparen skippar allvetande voice-over, struntar i den poetiska linjen och kommer ner från flugan på väggen-perspektivet och blir istället en social skådespelare som integreras med filmsubjektet och driver historien framåt. Louis Theroux är känd för sina deltagande dokumentärserier där Louis prövar på allt rfån att leva I en sekt till att förstå sig på personer som tror på utomjordingar.



Figure 4. Pärmbild på Louis Theroux's Weird Weekends, typexempel på deltagande modus.

2.5 Reflexivt modus

Den Reflexiva dokumentärfilmen koncentrerar sig på själva filmskapandet och vill återge den som en konstruktion snarare än en spegel av verkligheten. Genren är väldigt självmedveten och självkritisk och vill att tittaren skall agera på samma sätt. Det skapas en relation mellan filmskaparen och tittaren snarare än filmskaparen och subjektet eller subjektet och tittaren. *Stories We tell* är en genretypisk dokumentärfilm för reflexivt modus.



Figure 5. Pärmbild på filmen *Stories We Tell*, typexempel på reflexivt modus.

2.6 Performativt modus

Den performativa dokumentärfilmen är subjektiv, filosofisk och poetisk. Filmskaparens egen relation till historien och subjektet är av stor vikt och istället för en allvetande voice-over som i den förklarande dokumentärfilmen blir filmskaparen i den performativa dokumentärfilmen en guide som berättar historien utgående från hens egna känslor och synpunkter. Denna genrer är så gott som motsatsen till den observerande dokumentärfilmen. Typexempel på performative dokumentärfilm är *Paris is Burning* från år 1991 av Jenny Livingstone.



Figur 6. Bild ur *Paris is Burning* (Jenny Livingstone, 1991), typexempel på performativt modus.

3 SKAPA BILDSPRÅK I DOKUMENTÄRFILM

Nichols olika modus beskriver förhållningssätt som är typiska för de olika subgenrerna. Dessa förhållningssätt kan man tillämpa på olika delar av filmskapandet, allt från regi, bild och research. Alla delar måste gå hand i hand för att skapa en enhetlig stil och bildspråket har en central roll i detta. Nedan har jag gjort en tabell över de olika subgenrerna och tillämpat deras olika kännetecken till bildspråket i de olika subgenrerna och fotografens roll i dem.

Tabell 1. Bildspråk i dokumentärfilmers olika modus

bildspråket	Poetisk	Förklarande	Observerande	Deltagande	Reflexiv	Performativ
Kännetecken	estetiskt subjektiv känslösam	Lärande objektiv	Observerande objektiv	konfronterande	Medveten om filmproduktionen	Personlig Subjektiv nytänkande
Fotografens roll	Konstnärlig	Berättande Stöttande	Osynlig	Medverkande Delaktig	Framträdande Medverkande	Nytänkande Subjektiv
Typiska bilder	Abstrakta	Objektiva Intervjubilder	Skakiga Levande	Följsamma Levande	Ärliga BTS*	Konstnärliga Subjektiva
Mål	Stämnings- skapande	Utbildande	Berättande	Avslöjande	Kritisenade	Filosofisk Subjektiv

När man bestämt sig för vilken typ av dokumentärfilm man vill göra är det dags att skapa en passande look till filmen. Paul Wheeler menar att när man bestämt sig för åt vilket håll man vill gå i sitt bildspråk skall man komma underfund med om bilden skall vara **skarp eller mjuk, varm eller kall, mättad eller omättad**, ha **reducerade huddetaljer** och är **”filmlooken” målet eller inte?** Detta gör man genom val av **kamera, objektiv, ljus och inställningar**. Man bör dessutom bestämma sig för **kameravinklar** och **filmningsteknik**, såsom steadycam, handhållen, stativ och så vidare (s.9, 2001).

*BTS= Behind the Scenes, bakom kulisserna. Bilder som beskriver vad som händer bakom kameran under inspelning.

4 ÅTERSKAPA DET FÖRFLUTNA I FILM

Rörlig bild har en otrolig förmåga att återskapa förfluten tid. Orsaken till den realistiska bilden är helt enkelt filmkonsten som får tittaren att glömma bort att hen ser på film och istället lever sig in i scenerna som hen var en del av dem.

Historia har länge varit ett populärt tema inom film och under de senaste årtiondena har det även kommit in allt mer och mer i tv-underhållningen. Detta har i sin tur gjort att audiovisuella representationer av det förflutna har blivit allt viktigare. Historia behandlas i såväl fiktion- som dokumentärfilm och iscensättningar av det förflutna förekommer som ett starkt inslag (Snickars & Trenter, 2004). När det gäller forskning av historia i film delar Snickers och Trenter in dem i två huvudsakliga kategorier; **historiska spelfilmen** och **audiovisuellt källmaterial**. Den historiska spelfilmen gäller huvudsakligen fiktionsfilm där man iscensatt och återskapat en förfluten händelse medan det audiovisuella källmaterialet handlar om dokumentärfilm och den "historiska verkligheten".

Sanningen är dock inte så svartvit då inslag av båda delarna förekommer i såväl dokumentärfilm som fiktionsfilm och gränsen mellan fakta och fiktion i film lätt blir flytande. Dokumentärfilm kan ge sken av att vara helt objektiv och en direkt gestaltning av verkligheten. Dokumentärfilm är dock, liksom annan visuell konst och bildmedia, ytterst subjektiv och ger den bild av verkligheten som filmskaparen vill återge. Kameraplacering, manus och redigering är exempel på olika element där filmskaparen manipulerar bilden av verkligheten.

Göran Gunér gjorde i samarbete med Stadsmuseet filmen *Blockmakarens hus* (1985) som porträtterar ett litet trähus och dess inneboende år 1917. Det fanns enbart bilder från den tiden och inte filmsekvenser. Detta gjorde att Gunér blev beroende av goda berättelser, bevarade dokument och bilder för att återskapa det förflutna (Trenter & Snicker, 267-269).

Gunér har också gjort dokumentärfilmen *Sagan om Sverige* som sändes på SVT 1979, där livet i Norden under forntiden beskrivs. Då det varken fanns bilder, filmer eller berättelser av folk som upplevt detta var iscensättning och **rekonstruktioner** det verktyg man använde sig av för att beskriva det förflutna. Dessa rekonstruktioner baserade sig på beskrivningar av arkeologer och andra experter och filmen ansågs vara tillförlitlig (Trenter & Snicker s, 260). Dessutom gjordes mycket research och filmen blev nästan som ett journalistisk resa i det förflutna.

Däremot är Gunérs film *“skall bli Sveriges Rembrandt eller dö!* från 1990, en film om konstnären Ernst Josephson, mer av en **dramadokumentär**, en dokumentärfilm baserad på iscensättningar där gränsen mellan dokument och fiktion är oklar för tittaren. Också här använde sig Gunér av rekonstruktioner och citat upplästa av skådespelare. Skillnaden i tillförlitlighet mellan de två filmerna var själva närmandet av filmens subjekt. I *Sagan om Sverige* baserade sig rekonstruktionerna på expertutlåtanden, bilder av föremål filmade på museer och landskap redogjordes via helikopterbilder. Innehållet kändes alltså autentiskt även om rekreationer fans med. *Jag skall bli Sveriges Rembrandt eller dö* är däremot mer Gunérs personliga tolkning av Josephsons livsöde och tidsandan omkring honom vilket gjorde en viss osäkerhet kring vad som var fiktion och verklighet (Trenter & Snicker s,269-273).

Det finns olika sätt att göra en iscensättning eller rekonstruktion och det är bra att vara medveten om hur andra har gjort för att kunna bestämma sig för vad som är mest lämpligt för den film man själv vill skapa. Man kan välja mellan en mer abstrakt bild där tydliga ansikten och händelseförlopp uteblir eller en detaljerad beskrivning av en händelse där repliker och handling är fokus. Man kan också filma en rekonstruktion som uppfattas av tittaren som autentiskt arkivmaterial där man till exempel använt sig av en gammal kamera när man spelat in scenen. Alla beslut beror på vilken bild man vill skapa (Curran Bernard s,97). Skillnaden mellan en dokumentärfilm och en dramadokumentär är att dokumentärfilmen är baserad på fakta även om filmmakaren kan ha åsikter om den fakta som presenteras i filmen medan en dramadokumentär i första hand är en dramatisering, dock en dramatisering som baserar sig på en riktig händelse (Layton, 2006).

Det förflutna i dokumentärfilm kan alltså återges på olika sätt. Vanliga verktyg som används för detta ändamål är rekonstruktion och iscensättning, intervjuer och arkivmaterial. Trots detta är dokumentärfilm som beskriver historia en subjektiv återgivning av det förflutna. Även om filmen bygger på dokumnet, arkivmaterial och expertutlåtanden som tyder på att innehållet är sanningsenligt är filmen fortfarande medvetet skapad enligt en dramaturgisk linje och inom kontrollerade förhållanden. (Snickars & Trenter s, 281)

5 VAD ÄR ETT PROBLEM?

Ett problem är en obekväm situation, en situation där vilja och verklighet kommer i konflikt med varandra. Vi stöter alla på problem så gott som varje dag men vi har olika förutsättningar, såsom kön, ålder, geografi och arv, att lösa dem. Problem löser vi med hjälp av kreativitet. I boken *Kreativ & effektiv problemlösning* utreder Jan Rollof begreppet problem och menar att det finns två huvudsakliga typer av problem, **fixa problem** och **fria problem**.

Fixa problem innebär att någonting som tidigare fungerat inte gör det längre, exempelvis nyckeln till låset har gått sönder, gräsklipparen startar inte eller elementet har gått sönder och det har blivit kallt i lägenheten. Det kan uppfattas som om dessa problem bara har en (fix) lösning och de är ofta akuta och måste åtgärdas direkt. Till exempel löser man de nämnda problemen genom att ersätta den trasiga nyckeln, köpa en ny gräsklippare och fixa det som är trasigt i elementet.

Den andra typen av problem, de **fria problemen**, är de problem jag kommer fokusera på i denna avhandling. De fria problemen innebär en lösning som når en högre nivå och som blir ett avstamp till en positiv utveckling. Dessa problem är sällan lätta att definiera och har ofta många tänkbara lösningar.

De fria problemen kan ha sitt ursprung i de fixa problemen men istället för att återställa funktionen på det fixa problemet kan man genom nytänkande och kreativitet åstadkomma en mer gynnsam lösning och på så sätt stegpa upp en nivå (*Renander, s. 9*). Enligt Renander är små och stora problem uppbyggda enligt samma princip. Om Lisa exempelvis vill ha en TV men inte har råd är det inte enskilt Lisas vilja som är problemet och det är inte heller TVn som enskilt är problemet.

”Problemet uppstår i spänningsfältet mellan viljan och verkligheten, i att det finns en skillnad däremellan. Det här går att ställa upp i en enkel formel såhär;

$$\begin{array}{r} \text{Viljan} \\ - \text{Verkligheten} \\ \hline = \text{problem} \end{array}$$

Om jag skulle tillämpa Renanders struktur på det ovannämnda exemplet skulle det alltså se ut enligt följande;

$$\begin{array}{rcl}
 & \text{Vill ha en TV} & \\
 - & \underline{\text{har ingen TV}} & \\
 = & \text{frustration} &
 \end{array}$$

5.1 Problemlösning

I förra kapitlet tog jag upp begreppet problem och redogjorde för vad ett problem egentligen är och hur man kännetecknar ett dilemma. Nu kommer jag beskriva teori kring problemlösning och redogöra för olika modeller kring ämnet.

Jag kommer att fördjupa mig i Rollof FTF-metod där man förvandlar fixa problem till fria. Fixa problem är som tidigare nämnt ofta akuta och måste åtgärdas direkt. Lösningen är tydlig och det enda som krävs är en handling.

De fria problemen är fulla av möjligheter och ger oss friheten att skapa nya lösningar och resultatet blir ofta helt nya företeelser. Dessa problem är dock ofta svårare att lösa eftersom de kräver genuin kreativitet. För att lösa den här typen av problem hjälper inte alltid tidigare erfarenheter och specialkunskap utan de kan rentav vara ett hinder för nytankandet och den kreativa problemlösningen. Resultatet av lösningen på ett fritt problem kan kännas otrygg då stabiliteten ofta rubbas och det sker en förändring.

Jag kommer alltså fokusera på FTF-metoden, fixa-till-fria, som är en metod där man förvandlar fixa problem till fria för att skapa möjligheter och genom lösningen kunna nå en högre nivå. FTF metoden är ett sätt att kartlägga sitt problem och komma till roten av varför problemet uppstått. Genom att konkretisera situationen är det lättare att se samband och få idéer till lösning.

Rollof beskriver sju steg i FTF-metoden (s. 27, 2002);

1. Ta reda på grundorsaken och definiera dilemmat som skall lösas
2. Formulera och namnge problemet
3. Definiera kriterier på en bra lösning
4. Bestäm dagsläget
5. Generera idéer
6. Välj den bästa lösningen
7. Implementera lösningen

Dessa olika steg påminner om Renanders problemlösningssmodell där han talar om tre olika typer av problem baserat på möjlighetsgraden av problemlösning (s. 12. 2012).

1. Problem du inte kan göra någonting åt. Problemet går inte att lösa.
2. Problem som förmodligen går att lösa. Det krävs först en idé och sedan handlingskraft för att genomföra idén för att lösa problemet.
3. Problem med en självklar lösning. Det krävs ingen idé för att skapa en lösning men handlingskraft för att genomföra den.

Han lägger in de olika problemtyperna i en grafisk tabell för att redogöra för olika stadier i varje problemtyp. Liksom i Rollofs fixa problem saknas vissa stadier i problemlösningen i Renanders typ 1 och typ 3 problem medan typ 2 innefattar alla tre stadier.

Tabell 2. Stadier och typer av problemlösning, Renander (2012)

	problem	Idé	genomförande
Problem som inte kan lösas	Definiera och acceptera	-	-
Problem som förmodligen kan lösas utan en direkt lösning	Definiera	Få en idé	Genomför idén
Problem som kan lösas och lösningen är självklar	-	-	Genomför idén

I mitt arbete kommer jag fokusera på Renanders typ 2 problem. I dessa typer av problem ligger ofta de konstnärliga och de kreativa lösningarna vilket ligger som grund för mitt eget kreativa arbete. Det finns likheter mellan Renanders typ 2 problem och Rollof FTF-metod. Jag kommer baka ihop Rollofs sju steg i FTF-metoden med Renanders tre steg i ett typ 2 problem och använda mig av följande steg;

1. Definition och formulering
2. Idé och lösningar
3. Handling och genomförande

Det viktigaste steget är faktiskt det **första steget**, *definiera och formulera problemet*, då risken för att lösa fel problem ökar avsevärt om man hoppar över detta steg. Dilemmat kvarstår och symptomen på ens handlingar kan dessutom förvärra situationen. Genom att identifiera konflikten skapas en utgångspunkt och ett tydligt mål. Att kartlägga problemet ökar förståelsen för dilemmats påverkan på omgivningen och man kan resonera kring vad som behöver lösas för att uppnå det satta målet.

Med olika strategier kan man nå roten av problemet och uppnå det första steget i FTF-metoden. Rollof talar till exempel om den så kallade *varför-varför-metoden*. Denna metod innebär att man ständigt ställer frågan varför för att på så sätt nå roten av problemet.

Vad är orsaken till nuvarande svårigheter?

Vad är i sin tur anledningen till...?

Som exempel Lisas Tv-problem som presenterades tidigare i texten.

Lisa vill ha en TV men har ingen. Varför?

Lisa har inte råd att köpa en TV. Varför?

Lisas lön är för låg för att hon skall kunna ha råd med en Tv. Varför?

Lisas lön motsvarar inte hennes kompetens. Varför?

Lisas chef vet inte om att Lisa är utbildad inom sitt område. Varför?

Lisa har inte berättat för chefen att hon precis tagit examen!

Genom att tillämpa varför-varför-modellen på Lisas problem har vi nu kommit till roten av dilemmat. Lisa har inte berättat för sin chef att hon är färdigutbildad och därför borde få löneförhöjning och i och med det också ha råd att köpa en TV.

Ett alternativ till varför-varför-analysen är den *kronologiska analysen*. Där ställer man upp problemet i kronologisk ordning där roten av dilemmat kommer först och resterande delproblem följer i kronologisk ordning så som de uppstått.

Lisas chef vet inte att Lisa har tagit examen



Lisa får ingen löneförhöjning

Lisa har inte råd att köpa en TV

När man nått roten av problemet bör man *formulera och namnge dilemmat*. Formuleringen skall vara motiverande och den mest relevanta informationen bör finnas med. De fria problemen är lite svårare att formulera och därför gör man snarare en mål- och möjlighetsformulering.

Det **andra steget** innebär att hitta lösningar till det problem som precis formulerats. Detta förverkligas genom till exempel brainstorming som innebär att generera så många idéer som möjligt utan kritik. Målet är att locka fram massor av olika lösningar och genom dem komma vidare i den kreativa processen. Därefter analyserar man de olika alternativen och väljer ut de teller de bästa.

Det **tredje steget** innefattar själva handlingen och genomförandet av den idé man presenterat i steg två. Här kan nya problem uppstå och då är det fördelaktigt att ha flera alternativ man kan ta till.

6 DOKUMENTÄRFILMEN HEMMET

I slutet av år 2015 producerades en dokumentärfilm som handlar om ett barnhem på Åland. Dokumentärfilmen fick namnet *Hemmet* och producerades i samband med kursen Dokumentärfilm 2 på yrkeshögskolan Arcada. Filmen skapades av Frida Ulfsson (regissör, producent och postproduction) Sara Östman (regi) Henrietta Mattsson (ljud) och jag, Jenna Runeberg (fotograf). Dokumentärfilmen skapades under en väldigt intensiv period där förproduktionen pågick i två veckor, inspelningen skedde under tre dagar och postproduktionen höll på i två veckor. Totalt produktionstid var alltså en dryg månad vilket var utgångspunkten för alla filmer som skapades under den här kursen.

6.1 Ämne och Utgångspunkt

Frida Ulfsson, regissör för dokumentärfilmen *Hemmet*, presenterade sin ide för mig. Hon ville göra en film om Stiftelsen Hemmet, ett barnhem som varit aktivt på Åland för drygt 40 år sedan. Vanvård och misshandel hade idkats på gården under årtionden utan att någon utomstående motsatte sig trots att det var känt bland omgivningen. Ämnet var aktuellt eftersom fallet tagits upp för en ny utredning på barnens, som numera är vuxna, begäran. Vi i filmgruppen skulle tillsammans komma upp med hur vi ville utföra filmen och jag fick fria händer att skapa ett bildspråk till berättelsen.

6.1.1 Synopsis, målgrupp och tema

Dokumentärfilmen *Hemmet* handlar om barnhemmet Stiftelsen Hemmet på Åland som var aktivt under 1960-1970 talet. Barnen som bodde där blev vanvårdade och misshandlade både fysiskt och psykiskt av föreståndarna. Dom blev bestulna på sin barn-dom och tiden på barnhemmet gav många men för livet. Många som bodde i området runt barnhemmet blundade för händelserna vilket gjorde att de kunde fortsätta alltför länge. Under de senare åren har händelserna tagits upp till utredning och många av de barn som levt på barnhemmet kräver nu upprättelse. I dokumentärfilmen *Hemmet* får tittaren höra fyra barn som levde på barnhemmet berätta om sin vistelse och även om hur den påverkat deras liv ända in i vuxen ålder. Vissa har klarat sig bättre, andra inte lika väl.

Dokumentärfilmen har vuxna personer som målgrupp och är särskilt riktad mot personer i ålder 30-60 år och även personer som har anknytning till Åland eller barnhemmet. Filmen huvudsakliga tema är upprättelse vilket behandlas genom ämnen som vanvård av barn, orättvisor, samhällets ignorans och rätten till ett värdigt liv.

6.1.2 Preliminär bildplan

Min första plan för bildspråket i dokumentärfilmen var främst av observerande natur men med starka drag ur den förklarande representationsmoduset. Jag hade tänkt att barnhemsbarnen skulle gå tillbaka till barnhemmet, minnas och berätta. Jag som fotograf skulle främst fungera som en fluga på väggen och följa barnen genom byggnaden och närområdet där deras historia hade utspelat sig. Mitt mål var att förmedla en bild av platsen och

fånga en känsla av verklighet. Barnen skulle äntligen bli trodda och lyssnade på. Genom barnens reaktioner, minnen och berättelser skulle den här historien dokumenteras och förevigas. Arkivmaterial skulle presenteras som bevis på de historier som berättas i filmen. Detta skulle vara en lösning på problemet tid. Denna historia skedde för över 40 år sedan och blundades för redan då. Med det här bildspråket skulle ingen längre kunna blunda. Genom möten med myndigheter som nu, årtionden senare, medger barnens vanvård, skulle vi konfrontera de som idag bär ansvaret för det som hände. Bilderna skulle även här vara observerande och objektiva och förmedla en historia utifrån olika perspektiv men med samma slutresultat. Barnens berättelser skulle fungera som allvetande berättarröster.

Tabell 3. Preliminärt bildspråk enligt representationsmodus i dokumentärfilmen *Hemmet*

Hemmet	Observerande	förklarande
Kännetecken	Känslan av verklighet.	Objektivitet. Flera perspektiv.
fotografens roll	Observerande. Fungerar som en fluga på väggen som fångar autentiska ögonblick och känslor under återbesöket.	Redogöra för viktiga platser och händelser.
Typiska bilder	Reportagelika bilder. Skakig handhållen kamera autentiska reaktioner	Platser Händelser Föremål
Mål	Verklighetstroget resultat, objektiv	Redogörande

Den teknik jag planerade att använda för att förverkliga detta bildspråk var mycket enkel eftersom jag var tvungen att kunna röra mig obehindrat och lätt då meningen var att fånga autentiska ögonblick. Den kamera jag valde att använda mig av var en Sony ex1 som är lätt och har ett zoomobjektiv som kändes nödvändigt i den här typen av inspelning. Jag

tänkte heller inte använda mig av någon ljussättning då det egentligen inte skulle finnas någon tid för några som helst förberedelser. Bilden skulle kännas verklighetstrogn och stilen skulle likna mer ett reportage än en film.

6.2 Problem och definition

Redan i början av förproduktionen stötte vi på ett stort problem som fick hela den preliminära bildplanen att slopas. Vi fick nämligen ingen tillgång till byggnaden eller tomten där barnhemmet drivit sin verksamhet, vilket för våran dokumentärfilm var den mest relevanta inspelningsplatsen. Byggnaden var egentligen den plats där största delen av filmen skulle utspela sig. Detta hinder resulterade i två huvudsakliga frågor vi var tvugna att besvara;

1. *Hur skall jag bilda en historia så starkt anknuten till en specifik plats utan att någonsin visa platsen på bild?*

Dokumentärfilmen *Hemmet* handlar om redan skedda händelser och saknar konkreta bevis i form av bilder eller dokumentation. Allting som berättas är personliga upplevelser och har redan varit och blir därför mer av en historia än en sanning. Detta är problematiskt att bilda om man inte vill göra rekreationer, vilket jag kände skulle bli motbjudande i den här filmen. Detta löste jag i den första bildplanen genom val av representationsmodus och närmande av subjekt. Genom att återbesöka platsen och med bilder visa var allting skedde skulle berättelserna återupplivas och kännas trovärdiga. Dessvärre gjorde tillgångsförbudet att denna plans slopades och frågan återuppstod och måste lösas på annat sätt;

2. *Hur bildsätter jag en redan skedd händelse?*

Det första problemet är ett fixt problem, vi får inte filma i och runt byggnaden, där de direkta lösningarna är att övertala ägarna att ändra sig eller filma utan tillstånd. Genom FTF-metoden förvandlar jag det till ett fritt problem som innebär fler lösningar och förhoppningsvis en lösning som tar filmen till en ny nivå.

Det **första steget** av FTF-metoden är att **definiera och formulera problemet**. Jag använder mig av *varför-varför-metoden* och den *kronologiska analysen* för att få fram roten till problemet.

Varför varför-metoden:

*Vi får inte tillgång till barnhemmet. **Varför?***

*Ägarna vill inte bli kopplade till händelserna som skett där. **Varför?***

*Kan påverka deras verksamhet negativt. **Varför?***

Den historia vi vill förmedla kritiserar befolkningen på Åland

Kronologisk analys:

Dokumentärfilm som kritiserar befolkningen på Åland



Ägarna vill inte bli kopplade till händelsen som skedde på området



Kopplingen kan påverka deras verksamhet negativt



Förbjuder tillgång till området

Genom de analyser jag gjort har jag lyckats definiera problemet och kommit till botten av varför problemet egentligen uppstått. Det är alltså inte bara en fråga om tillgång till inspelningsplats, det är en fråga om själva dokumentärfilmens innehåll och samhällets syn på det som skett. Jag har i och med detta genomfört det första steget i min problemlösning och skapat en formulering som beskriver målet med lösningen. Min formulering lyder enligt följande;

Huvudproblem: Vårt samhällskritiska innehåll i dokumentärfilmen skapar motstånd av omgivningen.

Delproblem 1: Bildsätta en historia som är starkt knuten till en specifik plats utan tillgång till den platsen.

Delproblem 2: Historien är en skedd händelse med främst subjektiva berättelser som bevis.

6.3 Idé och lösning

När problemen var formulerade påbörjades brainstormingen. Vi i filmteamet genererade tillsammans så många idéer vi kunde under ett brainstormingmöte. Lösningar som att filma i smyg på området, övertala ägarna om inspelnigstillstånd och skapa en deltagande dokumentärfilm var några av alternativen som togs upp. På grund av följande orsaker kom vi dock fram till en annan lösning;

Då det var svårt att få utomstående att medverka i dokumentärfilmen och tillgången till byggnaden där barnhemmet var verksamt var totalt strypt kvarstod bara barnhemsbarnens berättelser. Genom min analys fick jag fram att de som bott på barnhemmet fortfarande var en utsatt grupp, nästan som en minoritet, som blev förtryckt av de övriga i samhället. Grunden till att skapa en objektiv film där flera perspektiv presenteras omöjliggjordes och lösningen på problemet var att göra en personlig tolkning av barnhemsbarnens berättelser. Istället för den reportagelika bild som vi ämnade att skapa fick vi nu tänka i smalare banor och koncentrera oss på det vi hade, nämligen barnhemsbarnen. Vi hade fri tillgång till deras berättelser och de var villiga att ställa upp på så gott som vad som helst under inspelningsperioden. Vi bestämde oss för att skapa en dramadokumentär med berättelserna i fokus. För att lösa problemet med tid och rum skapade vi abstrakta miljöbilder där den geografiska platsen inte tydliggörs och tidsbundna föremål såsom bilar och skyltar inte visades. Vi ville ge tittaren en känsla av den miljö händelsen utspelat sig i även om en specifik plats inte syntes. Med en form av iscensatta bilder där ett identitetslöst barn leker ville vi förmedla en förståelse för barnhemsbarnens försvunna barndom. Genom att ta ett mer abstrakt perspektiv på bildspråket suddade vi ut tid och rum och lät berättelserna stå för informationen.

För att ändå ge barnhemsbarnen rättvisa bestämde vi oss för att använda de arkivmaterial som fanns för att få en känsla av att det de berättar verkligen har hänt. Vi använde oss också av arkivmaterial som inte egentligen hörde till fallet, såsom bilder från 60-talet på barngrupper, för att förmedla en känsla av livet då. Vi byggde filmen enbart på intervjuer med huvudpersonerna och utelämnade allmänhetens synpunkter. Allmänheten fick endast komma till tals i form av ett ljudband där man kan höra en allmän ursäkt till barnen som spelades in på en tidigare tillställning. På detta sätt löste vi problemet med allmänhetens motstånd till vår dokumentärfilm. Vi bestämmer oss för att byta representationmodus och närmar oss subjektet på ett nytt sätt. Även om filmen fortfarande har drag av den

förklarande dokumentärfilmen genom exempelvis texter och arkivmaterial valde jag att i mitt bildspråk inspireras främst av det poetiska och peformativa representationsmoduset. Jag och regissörerna brainstormade därefter om hur bildspråket i praktiken skulle se ut och kom fram med följande lösning:

Tabell 4. Nytt bildspråk enligt representationsmodus i dokumentärfilmen *Hemmet*

Hemmet	Poetisk	Performativt
Kännetecken	Abstrakt	Personligt
Fotografens roll	Konstnärlig	Känsloskapande
Typiska bilder	Abstrakta miljöbilder	Iscensättningar
Mål	Känsloskapande	Berätta barnens historia

6.4 Genomförande och ny bildplan

Dokumentärfilmen *hemmet* är en intervjubaserad film och målet med filmen är att skapa en känsla hos tittaren men också ge barnhemsbarnen rättvisa och skapa en trovärdig historia. Jag valde därför att dela upp filmens bilder i två delar, **de sanna bilderna** och **de osanna bilderna**. De sanna bilderna är de bilder där vi inte har manipulerat resultatet under inspelningen. Intervjuerna och arkivmaterialet är en del av "det sanna" i den här dokumentären. Eftersom intervjuerna skall representera "det sanna" valde jag att de skulle utföras och filmas i ett så neutralt område som möjligt för att låta berättelserna leva för sig och att tittaren inte skall bli distraherad av omgivningen. Den andra delen av "det sanna" i filmen är arkivmaterialet som tittaren ser genom hela filmen. De här två delarna skall kännas orörda och äkta.



Figur 7. Intervjubild, exempel på de sanna bilderna. Hemmet, 2015



Figur 8. Arkivbild på Stiftelsen Hemmet, exempel på de sanna bilderna. Hemmet, 2015

Förutom intervjubilderna och arkivmaterialet består filmen också av "osanna" bilde. Meningen med dessa biler är att skapa motstridiga känslor hos tittaren. Bilderna är vackra och visar en bild av en lycklig barndom och en varm omgivning. Medan tittaren ser dessa bilder hör de rösten av barnhemsbarnen som berättar sina hemska historier och bilderna

representrar då den barndom de gick miste om. Jag kallar dessa bilder för "osanna" bilder eftersom de är iscensatta, regisserade eller på annat sätt manipulerade under inspelningen. De här bilderna är indelade i tre grupper liksom filmen är indelad i tre kapitel;

Miljöbilder – Dessa bilder skall visas under filmens första kapitel där den första tiden på barnhemmet presenteras. Miljöbilderna är abstrakta men skall i kombination med arkivmaterial, som består av foton på Stiftelsen Hemmets byggnad, ge tittaren en känsla av den miljö händelsen utspelade sig i.



Figur 9. Abstrakta miljöbild representerar tid och rum. Hemmet 2015.

Iscensatta bilder på ett barn som leker – De här bilderna skall visas under filmens andra kapitel som behandlar vanvården, misshandeln och omgivningens ignorans. Bilderna

skall förmedla känslan av en förlorad barndom och representerar den barndom barnen på hemmet aldrig fick.



Figur 10. Iscensatta bilder på lekande barn representerar en förlorad barndom. Hemmet 2015.

Bryggbilderna – dessa bilder skall visas under filmens tredje och sista kapitel som behandlar nutiden, framtiden och upprättelsen. Vi får se barnhemsbarnen idag när de umgås med varandra på en brygga. Bilderna skall ge tittaren en bitterljuv känsla.



Figur 11. Iscensatta bryggbilder representerar nutid, framtid och upprättelse. Hemmet, 2015

Till skillnad från den första bildplanen vill jag nu närma mig “filmlooken” mer än vad jag hade som avsikt i den preliminära bildplanen. Detta förverkligar jag genom mitt val av kamera, sony F3, och jag bestämmer mig för att använda stativ för att skapa mjuka och kontrollerade kamerarörelser. Jag har också en viss ljussättning för att kunna manipulera mina osanna bilder men även de sanna bilderna, såsom intervjuaituationerna. Färgkorrigeringen är dämpad och kontrasterna svaga för att efterlikna “filmlooken”. Tonerna I

filmen är varma för att skapa de idylliska bilden jag eftersrävar som en motpol till de dystra historierna.

7 SAMMANFATTNING, RESULTAT OCH SLUTDISKUSSION

Resultatet av min analys visar, i alla fall i dokumentärfilmen Hemmet, att yttre problem i förproduktionen påverkar filmskaparnas val av representationsmodus och på så sätt också hela filmens helhetintryck. Genom att analysera sina problem och komma till roten av den verkliga orsaken till problemet har man möjlighet att välja hur man vill närma sig sitt subjekt och på detta sätt kringgå dilemman och hitta lösningar.

Genom att byta representationsmodus från observerande och förklarande, där många synpunkter skulle höras och viktiga platser skulle redogöras, till poetiskt och performativt löstes problemet med tillgång till byggnaden där barnhemmets verksamhet drevs. Bildspråkets mål var att skapa känslor och framföra barnens subjektiva historia. Detta mål uppnåddes genom iscensättningar, intervjubilder och abstrakta miljöbilder tillsammans med det arkivmaterial som fanns.

Vi kunde nu strunta i att visa hur huset såg ut idag och få fram reaktioner som bygger på att återbesöka platsen. Arkivmaterialet fick stå för det förflutna och jag som fotograf kunde skapa nya bilder vars mening var att väcka de känslor hos tittaren som vi filmskapare hade som avsikt. Problemet med att återskapa en förfluten händelse i dokumentärfilmen löstes också med bytet av representationsmodus då den poetiska genren suddar ut både tid och rum. Den precisa tidpunkten och vad som egentligen hände är inte det viktigaste i filmen utan de känslor som barnhemsbarnen bär på är vad vi ville förmedla med filmen. Miljöbilderna och iscensättningarna, som representerar barnen och den barn-dom de egentligen förtjänat, står för rummet och arkivmaterialet och intervjuerna står för tiden. Nutiden och framtiden representeras av de iscensatta bryggbilderna där barnen träffas och pratar med varandra.

Genom att vi stötte på dessa problem i förproduktionen var vi tvunga att tänka i nya banor och utmana oss själva. Den kreativa processen som följde var väldigt givande och lärorik och resultatet blev bättre än vad resultatet av den preliminära bildplanen hade blivit. Vi valde att gå den här vägen då vi löste problemen som uppstått, men lösningarna var många fler än bara just den här och resultatet kunde givetvis ha blivit ännu bättre om vi hade haft mer tid och resurser. En viktig insikt jag fått genom att genomgå den här

processen är att lösningar finns överallt och att problem inte skall ses som hinder utan som möjligheter. Dessutom har jag i och med att jag genomfört detta arbete förstått hur filmskapare själva väljer vilken verklighet de vill förmedla. I början av detta arbete sa jag att all fiktion är i viss mån dokumentär och jag vill nu avsluta med att säga att all dokumentärfilm är mer eller mindre fiktion.

KÄLLOR

Curran Bernard, S. 2016, *Documentary Storytelling*, 4 uppl., Focal Press, New York & Abingdom

Layton, S., 2006. *Whats the differernce between a documentary and a docudrama? Does either one have to be true?* HowStuffWorks. Tillgänglig:

<https://entertainment.howstuffworks.com/documentary.htm>

Hämtad: 09.04.2018

Nichols, B. 2001, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington.

Renander, B. 20012. *Kreativitet för livet: lär dig använda dina problem- de är nyckeln till din kreativitet och tilldig själv*. Bonnier fakta.

Rollof, J. 2002. *Kreativ & effektiv problemlösning*, Liber AB, Malmö.

Snickars, P. & Trenter, C. 2004, *Det förflutna som film och vice versa*, Studentlitteratur, Lund.

Wheeler, P. 2001, *Digital Cinematography*. Elsevier Science, Oxford.

Bilagor

Treatment till dokumentärfilmen "Hemmet"

Filmtemet:

Regissör: Frida Ulfsson och Sara Östman

Producent: Jessica Räisänen och Frida Ulfsson

Fotograf: Jenna Runeberg

Ljud: Henrietta Mattsson

Synopsis

Dokumentärfilmen, som går under arbetsnamnet *Hemmet*, handlar om barnhemmet Stiftelsen Hemmet på Åland som var aktivt under 1950-1970 talet. Barnen som bodde här blev vanvårdade och misshandlade både fysiskt och psykiskt. Dom blev stulna på sin barndom och tiden på barnhemmet gav många men för livet. Många som bodde i området runt barnhemmet blundade för händelserna vilket gjorde att de kunde fortsätta alltför länge. Under de senare åren har händelserna tagits upp till utredning och många av de barn som levte på barnhemmet kräver nu upprättelse. I dokumentärfilmen *Hemmet* får vi höra fyra barn som levde på barnhemmet berätta om sin vistelse och även om hur den påverkat deras liv ända in i vuxen ålder. Vissa har klarat sig bättre, andra inte lika väl.

Målgrupp

Kan ses av alla vuxna människor men särskilt riktad mot personer i ålder 30-60 år och även personer som har anknytning till Åland eller barnhemmet.

Tema och ämne

Filmen huvudsakliga tema är upprättelse och det tas upp genom ämnen som vanvård av barn, orättvisor, samhällets ignorans och rätten till ett värdigt liv.

Access

De fyra männen, barnen från barnhemmet, har varit väldigt positiva till vårt initiativ om att skapa en dokumentärfilm om ämnet och vill gärna dela med sig av sin historia. Vi kommer göra intervjuerna på ett naturskönt campingområde på Åland där vi har full access att använda alla stugor och även områden runt omkring. Vi har också tillgång till arkivmaterial, både artiklar och ljudband, på Ålands biblioteksarkiv.

Problemet som ganska snabbt kom upp under förproduktionen är att vi inte har någon som helst access till byggnaden där barnhemmet hade sin verksamhet. Byggnaden fungerar nu som bed and breakfast och ägarna vill inte få negativ marknadsföring. Detta har vi löst genom att tänka om vad gäller bildberättande och har kommit fram med en alternativ bildplan där huvudbyggnaden inte krävs.

Mode

Dokumentären är en intervjubaserad film där filmskaparna är tysta observanter. Vi vill låta de medverkande berätta sin story och inte påverka deras historier i någon riktning. Jag som fotograf vill att intervjuerna sker i ett neutralt rum så att berättelserna är det centrala. Inklippsbilderna blir mer poetiska och vi blandar både "iscensatta" bilder, naturbilder och en typ av observationsbilder av de medverkande.

Struktur

Filmen är uppdelad i tre huvudsakliga kapitel;

kapitel 1. Ankomsten till barnhemmet och den första tiden där

Kapitel 2. vanvården och misshandeln- den stulna barndomen

Kapitel 3. vuxenliv, framtid och upprättelse

Dokumentärfilmen kommer vara uppbyggd av intervjuer som också fungerar som voice-over på inklippsbilder. Vi kommer också använda oss av ett ljudband i slutet av dokumentären som representerar kommunens svar till barnen.

Inklippsbilderna kommer bestå av nyproducerade bilder och arkivmaterial. Arkivmaterialet är främst artiklar men också gamla bilder på byggnaden där Stiftelsen Hemmet utförde sin verksamhet. De nyproducerade bilderna kommer bestå av iscensatta bilder, naturbilder och bilder på barnen idag.

Filmen kommer vara cirka 8-10 minuter lång.

Tidtabell:

Förproduktionen skedde under september 2015. Inspelningen skedde under 4 dagar i oktober 2015 och postproduktionen de två sista veckorna i oktober 2015.

Kompletterade bilder till dokumentären kommer att spelas in under vintern 2017 och en ny version kommer klippas under februari 2018. Filmen kommer vara helt klar i mars 2018.

Fotoarbetet i dokumentärfilmen Hemmet

Bildspråket

Jag skulle klassa mitt val av bildspråk som poetisk där mitt mål är att bilda en hemsk historia med vackra bilder och skapa konfliktkänsla hos tittaren då de hör någonting hemskt medan dom ser någonting vacker. Bildspråket uppkom på grund av två huvudsakliga inspelningsproblem

1. Dokumentärfilmen hemmet handlar om redan skedda händelser. Allting som berättas har redan varit och blir därför mer av en historia än en sanning. Detta är problematiskt att bilda om man inte vill göra rekreationer, vilket jag alltid varit emot.
1. Vi hade ingen tillgång alls till den mest relevanta inspelningsplatsen nämligen byggnaden där barnhemmet var verksam. Eftersom jag inte kunde visa byggnaden där allting hänt ville jag istället skapa en känsla av allt det som gått förlorat för barnen på barnhemmet.

Bilder

Dokumentärfilmen hemmet är en intervjubaserad film. Intervjuerna är en del av "det sanna" i den här dokumentären. Jag kallar dem för "det sanna" eftersom vi inte har manipulerat resultatet under inspelningen. Eftersom intervjuerna skall representera "det sanna" har jag valt att de skall ske i ett så neutralt område som möjligt för att låta berättelserna leva för sig och att tittaren inte skall bli distraherad av omgivningen.

Den andra delen av "det sanna" i filmen är arkivmaterialet som tittaren kan se genom hela filmen (om relevant arkivmaterial för varje kapitel hittas). De här två delarna skall kännas orörda och äkta

Förutom intervjubilderna och arkivmaterialet består filmen också av "osanna" bilder, inklippsbilderna som skall skapa motstridiga känslor hos tittaren. Jag kallar dem för "osanna" bilder eftersom de är iscensatta, regisserade eller på annat sätt manipulerade under inspelningen. Dessa bilder är indelade i tre grupper liksom filmen är indelad i tre kapitel.

1. Naturbilder – Dessa bilder skall visas under filmens första kapitel där den första tiden på barnhemmet presenteras. Naturbilderna i kombination av arkivmaterial i form av foton på Stiftelsen Hemmets byggnad skall ge tittaren kännedom om var berättelsen utspelar sig och hur omgivningen på den här platsen ser ut.
2. Iscensatta bilder på ett barn som leker – De här bilderna skall visas under filmens andra kapitel som behandlar vanvården och misshandeln som skedde på barnhemmet och omgivningens ignorans. Bilderna skall ge känslan av en förlorad barndom och representerar den barndom barnen på hemmet aldrig fick.
3. Observationsbilder/bryggbilderna – dessa bilder skall visas under filmens tredje och sista kapitel som behandlar nutiden, framtiden och upprättelsen. Vi får se barnen idag när de umgås med varandra på en brygga. Bilderna skall ge tittaren en känsla av lättnad och nyfikenhet på framtiden.

Utrustning

Även om detta är en dokumentärfilm så kommer jag inte att använda mig av en lätt och smidig kamera då bilderna är planerade och iscensatta. Bilderna skall vara filmatiska och stilen skall likna fiktion. Jag kommer därför att använda mig av kameran Sony F3 men ljussättningen kommer bestå mycket av befintligt ljus och förstärkas då det behövs av LED paneler och reflektorer.

Jenna Runeberg